



Número 16 (1) Any 2011 pp. 218-230  
ISSN: 1696-8298

[www.antropologia.cat](http://www.antropologia.cat)

## Colonialisme i imatges: una mirada antropològica

Josep Lluís Mateo Dieste

*Universitat Autònoma de Barcelona*

### *Introducció*

Des dels anys 1970 el colonialisme contemporani ha estat un subjecte de gran interès per a l'antropologia. Vull presentar aquí un corpus de literatura que sovint no és prou conegut, o que no ha despertat l'atenció de l'antropologia, pel fet d'haver-lo considerat un afer dels historiadors. La imatge i la iconografia és el focus d'atenció d'aquesta literatura; però cal remarcar que la imatge no és aquí una mera il·lustració del colonialisme, sinó que n'és un objecte d'estudi central i un recurs metodològic fonamental per analitzar dues dimensions bàsiques: (1) les relacions sociopolítiques colonials entre colonitzadors i colonitzats, i (2) el sentit polític i el context de producció i difusió de les imatges colonials com a representació de relacions i de persones: (auto)percepció dels europeus, del procés colonial i la producció de coneixement sobre poblacions estandaritzades sota conceptes com ara "indígena" o "raça".

L'estudi de les imatges colonials, de la seva difusió i dels seus usos socials, ens parla més de la societat europea que de la societat colonitzada que se suposa representada en aquella iconografia. Les imatges sobre els colonitzats també estaven construint la idea del colonitzador i de la metròpoli, en contrastos que contraposaven els europeus als anomenats "indígenes". El colonialisme va establir aquesta representació del poder i va utilitzar diverses estratègies per reflectir aitals sistemes de classificació, primordialment evolucionistes i basats en dues retòriques bàsiques: la racialista, per objectivar la jerarquia amb els pobles colonitzats; i la civilització, per justificar la tutela i la intervenció europees.

Aquesta anàlisi de les imatges esdevé una eina imprescindible per desenvolupar els objectius anticipats per autors com Talal Asad respecte el colonialisme com a subjecte d'estudi. Asad (1973, 1991) proposava el pas d'una història de l'antropologia colonial a una antropologia del colonialisme, certament un tema de recerca per a l'antropologia, per raons exposades molts anys abans per Michel Leiris (Leiris, 1995). L'anàlisi de l'escenari colonial oferia una oportunitat única no solament per observar diversos camps clàssics de l'antropologia sobre política, economia i sistemes simbòlics sinó que requeria plantejar un model processual per tal de comprendre la construcció i transformació de les diferents situacions colonials. En aquí situo la proposta d'antropologia històrica plantejada per autors com els Comaroff (1992), que proposen, tot partint del cas sud-africà, una metodologia d'anàlisi de situacions colonials on

observen com la ideologia de la civilització és transmesa per grups i actors en conflicte; aquesta ideologia no roman en els textos sinó que és representada i portada a la pràctica en diferents formats, com ara l'espai de les missions. Des d'aquesta perspectiva, fonts com ara les fotografies colonials ens permeten reconstruir les disposicions d'aquelles representacions, i també el paper que hi va jugar l'antropologia (Edwards, 1992).



"Missions dels Pares Redemptoristes al Congo. El Nadal" (Font: Col·lecció J.L.Mateo)

Per portar a terme aquest exercici cal remarcar que l'anàlisi d'imatges és quelcom complex perquè no es basa en la mera descripció sinó que requereix, en primer lloc, un profund coneixement del context de producció de la imatge, de l'autoria, dels objectius, usos i impacte de la mateixa; i en segon lloc requereix una distància epistemològica per tal de copsar el llenguatge, la cosmovisió i la ideologia de l'època que construeix i acompanya la imatge. Es tractaria d'un exercici d'estranyament molt similar al plantejat per l'etnografia o per la concepció del *past as a foreign country*.

Per altra banda, la construcció estereotipada d'imatges sobre els colonitzats es destina a definir el "nosaltres" de la potència colonial, tot i que en la pràctica les actituds metropolitanes envers el colonialisme fossin diverses i fins i tot contraposades, com podem comprovar en el cas de la Setmana Tràgica de Barcelona de 1909, quan les classes obreres de la ciutat es revoltaven contra un sistema discriminatori de reclutament de soldats per al conflicte de Melilla.

Però a més de l'anàlisi d'estereotips, fonts com la fotografia colonial són interessants eines per analitzar relacions socials, des de l'ull dels dominadors (Driessen, 1987). En la meua recerca sobre el Protectorat del Marroc (1912-1956), les fotografies espanyoles dels escenaris clientelars entre autoritats espanyoles i els notables marroquins ens permeten entendre la representació política del govern indirecte i dels símbols pràctics d'aquell engranatge, com ara les disposicions corporals dels fotografiats, les actituds respectives, el lloc ocupat o les medalles i premis exhibits pels notables que gaudeixen de la seva doble condició de clients dels espanyols i patrons locals (Mateo Dieste, 2003: 206-210).



“Campanya de Melilla 1911 a 1912 –Melilla– Mohamed Asmani (A) el Gat, moro amic d’Espanya” (Font: Col·lecció J.L. Mateo)

### *Aproximació a la literatura de la iconografia colonial*

Des dels anys 1990 es va encetar una abundant literatura que recuperava i rescatava la producció colonial d’imatges, com a eina metodològica per reconstruir el colonialisme. Però no es tractava tan sols de mostrar els materials, sinó de partir d’una nova mirada crítica, tot repensant un període anestesiats per l’amnèsia política. I aquesta reflexió passava també per trobar a l’època colonial moltes de les claus que ens permeten entendre fenòmens postcolonials com ara els estereotipis generats en torn de la immigració (Mateo Dieste, 2002), i els pas de l’indígena a l’immigrant (Blanchard, Blancel, 1998). Sense anar més lluny, podem recordar el debat sobre el “negre de Banyoles” del Museu Darder, com a supervivència dels sistemes de classificació naturalistes-racialistes; el cas fou ben similar a l’exhibició de la Venus Hotentote al Musée de l’Homme de París fins els anys 1980 (Badou, 2000), reveladora de les normalitats de l’exhibició d’humans, com veurem més avall.

Aquest replantejament de la iconografia colonial ens permet també comparar els diferents projectes colonials i constatar tant les semblances, com les particularitats i les contradiccions entre els mateixos sectors colonials (Thomas, 1994). Al mateix temps tota aquesta literatura ens mostra la importància de considerar els canvis en les imatges dels projectes colonials, i de l’altre representat, d’acord amb els contextos polítics que oscil·len entre alterofòbies i alterofílies igualment essencialistes.

A Gran Bretanya, els treballs de John Mackenzie (1984, 1986) comencen a mostrar el pes de les exposicions colonials en la propaganda política i la seva eficaç difusió a través de la cultura popular, un element clau per entendre el colonialisme com a fenomen no solament circumscrit a la colònia. Sens dubte, però, el grup de recerca que més actiu s’ha mostrat en l’estudi de les imatges colonials és la francesa “Association Connaissance de l’Histoire de l’Afrique Contemporaine” (ACHAC), que ha contribuït a



l'organització d'exposicions, col·loquis i ha publicat nombrosos treballs amb àmplies iconografies, inclosos documentals com ara "Zoos humains" (2002) o "Paris Couleurs" (2005).<sup>1</sup> Paral·lelament a la gran aportació de l'ACHAC es van construir anàlisis de la imatge colonial dels diferents països, corresponent a les seves antigues colònies. A Itàlia els treballs de Labanca (1992), Angrisani (1997), Castelli (1998), Palma (1999) ens mostren les imatges sobre Líbia, Etiòpia o Eritrea. A Bèlgica, sobre el Congo, (Jacquemin 1985, 1991). Tot plegat obre les portes també a l'anàlisi de la construcció de les nocions de desenvolupament i tercer món al final dels colonialismes amb l'emergència d'imatges paternalistes, sovint hereves del llenguatge i la iconografia missionera (pel cas holandès, Zweers, 1996).

En el cas d'Espanya, tot i tractar-se d'una potència menor en el colonialisme tardà, l'africanisme va participar plenament en la construcció d'estereotips, especialment de les seves principals colònies: el nord i sud del Marroc, amb el Sàhara, i la Guinea equatorial. Espanya també va formar part dels circuits d'exhibició d'indígenes, tal i com va mostrar l'incipient article de Contreras i Terrades (1984) sobre l'exposició de 150 aixanti que van ser exhibits a Ronda Universitat, després que la Costa d'Or (Ghana) passés a control britànic. El treball més remarcable sobre la imatge del "moro" és l'obra de Martín Corrales (2004), que ofereix una excepcional anàlisi dels seus canvis i continuïtats al llarg de la història, amb un ampli detall sobre la producció colonial, amb el gran interès de la Guerra civil com a moment en la guerra d'imatges, maurofòbiques en el bàndol republicà i maurofíliques en el franquista. Altres obres han completat aquesta anàlisi sobre el Marroc (Mateo Dieste, 1997), Guinea (Nerín, 1998; Ortín, Pereiró, 2006; Martínez Antonio, 2009), i en especial la iconografia colonial en el cinema (Elena, 2010).

### ***La seducció iconogràfica de la cultura colonial***

La força i el pes de l'imaginari colonial es van deure especialment a la difusió que va trobar a través d'un abundantíssim nombre de mitjans i suports. La cultura de masses va facilitar aquesta difusió, i les noves formes de reproducció d'imatges marcarien també la fixació dels estereotips per repetició. En aquí esmentaré els suports fixes, però també els escenaris d'exhibició de persones i objectes. Entre els primers es destaca durant molt de temps la carta postal. Aquesta va experimentar una notable expansió amb la fotografia, i va implicar l'enviament de milers d'imatges des de les colònies envers les metròpolis. Cal remarcar dins d'aquest suport, la creació d'un gènere de gran èxit com les "escenes i tipus" (Beaugé, 1995). Es tractava de sèries de postals organitzades per països que presentaven la classificació racialista de la humanitat. Aquest gènere es difongué a partir de 1885, amb fotografies d'estudi o en escenaris que mostraven individus o grups, etiquetats per vocabularis classificatoris reveladors: raça o tipus àrab, berber, negre, o la introducció del terme ètnia, encara clarament com a sinònim de raça.<sup>2</sup> És aquí on sura la part més fosca de l'antropologia, que a l'època és hegemònica com a sinònim d'antropologia física, i que dota de científicitat a l'immens arsenal d'imatges produït a les colònies o amb els grups fotografiats a les exposicions colonials, des de

<sup>1</sup> Veure la bibliografia final d'aquest article, amb els seus principals autors: Pascal Blanchard, Nicolas Blancel o Sandrine Lemaire, i sèries interessants com la dedicada al París negre, àrab i asiàtic; aquesta literatura ens permet observar el colonialisme com un fenomen dialèctic entre el que succeeix a la metròpoli i a la colònia de manera simultània.

<sup>2</sup> Veure L. Bertholon, "Types ethniques", in Bertholon, L.; E. Chantre, *Recherches anthropologiques sur la Berbérie orientale: Algérie, Tunisie, Tripolitaine*, 2 vol., Lyon: Rey, 1912.

Cuvier a Topinard o Broca. Els antropòlegs escriuen textos amb instruccions precises sobre com aprofitar l'ocasió de l'exhibició per a fer estudis fotogràfics en l'afany de mesurar i justificar la diferència (Boëtsch, 1995).



“Tipus del Marroc. Moresca i el seu fill”

(Font: Col·lecció J.L. Mateo)

Els gèneres de les postals foren, però, diversos: escenaris geogràfics de la colònia, escenes de l'explotació dels recursos, escenes costumistes (tipificacions de la política, la religió, la vida quotidiana), escenes de guerra, fotografies de la societat colonitzadora, caricatures, i les esmentades sèries de tipus i races. Menció apart mereixen les fotografies de caire sexual. Aquestes últimes mostraven els africans com a més propers a la naturalesa, i dominats per una irracionalitat exacerbada. La qüestió del gènere és aquí fonamental, ja que les dones eren presentades en actitud oberta, oferint la seva sexualitat a l'espectador, per satisfer la mirada masculina europea que, especialment al Magreb, imaginava la conquesta de dones velades a las quals no tenia accés formal. Aquest joc va ser portat fins a les últimes conseqüències, com ara les escenificacions de dones que mostraven els pits nusos, al mateix temps que velaven els seus rostres (Alloula, 1987). Per contra, en el cas dels homes, o bé es mostrava una sexualitat desbordant, com una amenaça, o bé se suggeria l'homosexualitat, especialment a través de postals de jovenets. En aquí vull esmentar un exemple revelador dels vaivens de les imatges com a objectes polítics conformats pel context.

L'especialista en Àsia Central Pierre Centlivres va adquirir el 1998 en un mercat de Teheran una postal que representava el profeta Muhammad; el fet ja és interessant en sí, enmig de l'enrenou internacional sobre les caricatures, però el fet de la representació prohibida no és l'objecte de la nostra atenció. Sí en canvi, ho ha de ser el fet que la imatge que representa el profeta, en edat jove, és precisament una rèplica exacta d'una d'aquelles cartes postals colonials que evocaven l'homosexualitat magribina; en concret, una postal de Lehnert i Landrock (Centlivres, 2006).<sup>3</sup>



“Balladora àrab (Marroc)”  
(Font: Col·lecció J.L. Mateo)



Imatge 5. “Jove àrab”  
(Font: Col·lecció J.L. Mateo)

Un altre element iconogràfic central per analitzar la construcció d'imatges de l'alteritat no europea és la publicitat. Aquesta va aprofitar la difusió de les imatges racialistes per identificar determinats productes. Així, el negre apareix en actitud servil, naturalment situat en una posició inferior, i content en el seu rol (Négripub, 1992; Nederveen Pieterse, 1992); les imatges del món àrab es reserven per a qüestions sensuals i de bellesa (sabons, cremes), i la qüestió islàmica és recurrent per a mostrar els plaers d'allò prohibit, com el cas d'un cartell de Cervezas La Mezquita on es llegeix que “el Corán lo prohíbe pero es tan exquisita...”. La publicitat va contribuir sobretot a remarcar l'escalafó racialista (Négripub, 1992). Les referències colonials abunden en els casos del negre presentat com estúpid en productes de gran consum, com ara la *Banania* a França, on apareixia un *tiralleur* senegalès. També el tòpic del canibalisme ha estat un dels més repetits en tots els formats, associat al salvatgisme i el primitivisme; vegi's la seva permanència en la publicitat del recent programa “Perdidos en la tribu” de la cadena televisiva Cuatro, que mostrava precisament una família de “blancs” a l'interior d'una olla, mentre uns Masai saltaven al seu darrera.

<sup>3</sup> Per una col·lecció d'aquest gènere veure, Alloula (1987); Martín Corrales (2002: 118-119) també inclou imatges on es representa la sexualitat amenaçadora dels marroquins; la sexualitat agressiva de l'altre fou una imatge molt emprada durant els conflictes bèl·lics, en la Guerra Civil i en les dues guerres mundials.

Al costat de la publicitat d'empreses privades, cal destacar la propaganda de les administracions, vinculada sovint a la promoció turística de la colònia, tot adoptant retòriques més orientalistes, com ara els pòsters o les sèries filatèliques dissenyades pel pintor Mariano Bertuchi en el Protectorat del Marroc (AA.VV., 2000). I aquests llenguatges visuals de classificació d'humans van arribar també a les formes més properes de socialització primària i quotidiana com ara els jocs infantils, els cromos i la literatura juvenil. Aquests presentaven una humanitat desigual, sota els clixés nacionals i racialistes. Així, en el cas francès, a partir de la I Guerra Mundial, es crearen nombrosos jocs que iniciaven els joves en aventures que transcorrien en escenaris colonials, com ara un joc de l'oca de 1942 titulat “Visitons la France et l'empire”; altres entomen el repetit conte dels cocodrils devorant “negrets”, on Nestlé parla de la seva farina de digestió fàcil (Holo, 1993: 127).

El gènere del film fou un altre dels que segurament més efecte han tingut a l'hora de construir imatges sobre el colonialisme i sobre les poblacions no europees. Les causes es poden atribuir al fet que els materials no van morir en el seu temps de producció, sinó que han estat reproduïts a través de diferents generacions, i després s'han difós en nous formats com el de la televisió i en gèneres d'èxit com els films d'aventures exòtiques. En el cas espanyol, abundaren els documentals i els films de ficció sobre el Marroc. Fins la Guerra civil predominaven els documentals bèl·lics (Martin Corrales, 1995), i a partir d'aquell moment el franquisme construiria imatges ambivalents que mostraven un Marroc amic, com ara en el destacat “Romancero marroquí” (Elena, 2004).

Més enllà de tots aquests medis de reproducció d'imatges més coneguts, vull presentar aquí un dels espais de propaganda i exhibició més influents i alhora desconeguts del període colonial per tal que les poblacions de la metròpoli “coneguessin” les colònies. Em refereixo als grans escenaris construïts a les metròpolis per representar el colonialisme. Si bé els museus són els espais més identificats amb en aquesta tasca (Iniesta, 1994), no ha estat fins a temps ben recents que s'ha iniciat la recuperació d'uns altres escenaris molt més grans i impactants, en quant al nombre de milions de visitants que van rebre: les exhibicions i exposicions colonials, i entre elles els anomenats “zoos humans”. Aquest concepte, de recent creació, refereix una sèrie d'espectacles acollits per la majoria de països occidentals des de la segona meitat del segle XIX fins a meitats del XX (i en alguns sentits, encara vigents): “villages sénégalais”, “jardins d'acclimatation”... esdevenen una atracció en temps d'oci que consolida imatges d'exotisme i deshumanització difícils d'esborrar, malgrat les conversions més recents del racialisme en culturalisme.

El monogràfic *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines* (Bancel, Blanchard, Boëtsch, Deroo, Lemaire, 2004) detalla l'impacte d'aquell fenomen de masses que romania en l'oblit malgrat la seva evident presència pública. Els espectacles mostraven el rostre d'un procés de racionalització que s'identificava representant els seus contraris arquetípics, com ara els espectacles de circ, les anomalies i les rareses físiques. Fou als Estats Units on es dataren els primers shows de *freaks* (fenòmens) el 1841 de la ma de P.T. Barnum; la primera escenificació zoològica amb humans es troba el 1874 a Hamburg, amb un grup de Lapons (*ibid.*, 11). El zoològic, basat en el mode de pensament taxonòmic naturalista, presentava col·leccions d'essers vius. A partir de la segona meitat del XIX sorgí una nova forma d'exhibició, incloent grups humans presentats de manera teatral, i sota argumentacions científiques vinculades al nou llenguatge de les races. Un altre gènere d'èxit foren els “villages nègres”, el primer d'ells el 1889 a l'exposició universal de París. S'iniciava així un negoci d'importació de grups per a un *ethnic show*: esquimals, canacs, aborígens australians, fueguins, somalis,



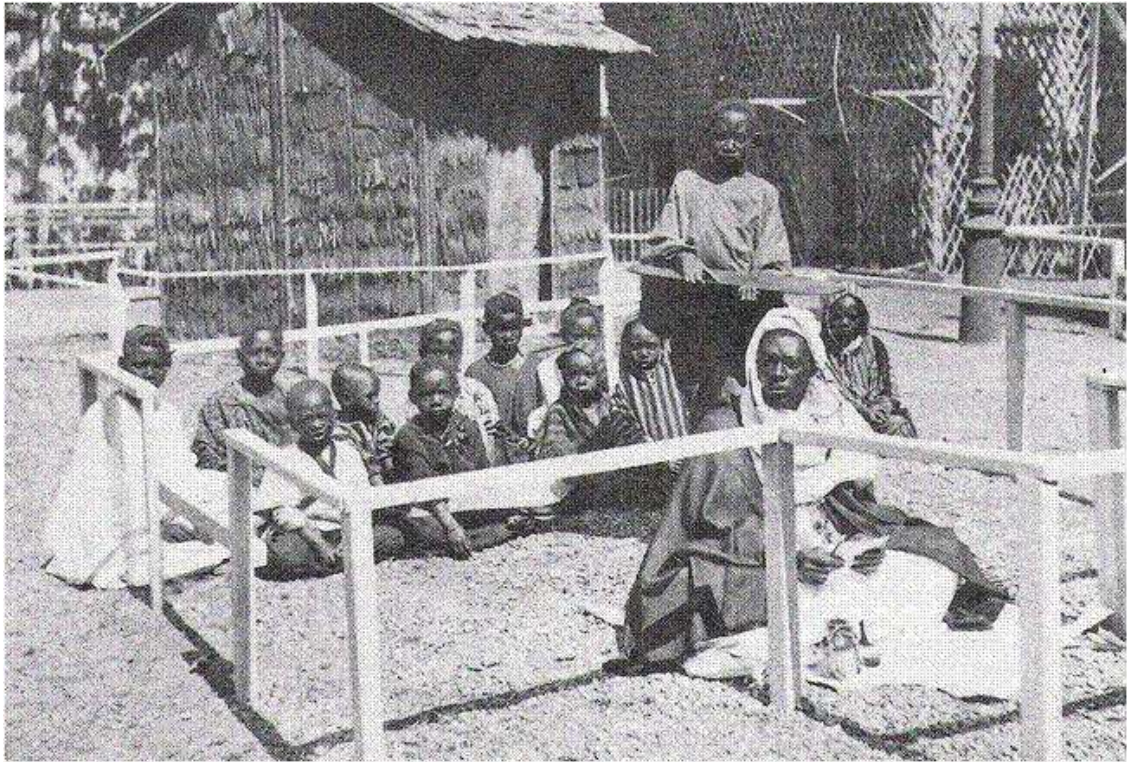
samoans... Els mètodes per portar aquestes poblacions són reveladors, ja que sovint eren les mateixes xarxes de caçadors que portaven animals. La situació dels grups exhibits ha despertat també l'interès d'historiadors i antropòlegs, que han documentat històries dramàtiques de treball forçat, enganys, explotacions, abusos, i mort per malalties, que se sumen a la degradació d'haver de representar allò que el públic anava a veure: salvatges (Poignant, 2004). Fent-los parlar en infinitiu, representant la nuesa, per tornar a vestir-se en la seva vida quotidiana, o escenificant rituals de salvatgisme, com ara els tuaregs representant assalts i atacs a l'Exposició colonial de París de 1910, en l'"attaque au convoi" (Blanchard, Deroo, Yazami, Fournié, Manceron, 2003: 54-55). La crítica en aquestes exhibicions fou minoritària però va tenir lloc a l'època, per part de grups anticolonials que ironitzarien sobre el caràcter insòlit (o exòtic) dels europeus observant darrera d'una tanca poblacions humanes degradades. Alguns dels grups representen fins i tot els darrers supervivents de pobles sotmesos a l'extermini, como els selk'nam de la Patagònia (Mason, 2004).

L'exhibició de l'indígena va passar en molts casos al món de l'espectacle i altres gèneres de cultura popular; l'exemple més conegut és el de Josephine Baker, provinent d'Estats Units, i convertida en mussa, però en estereotip de l'*art nègre*, d'acord amb la representació de la irracionalitat africana (Jamin, 1996). El cas d'Espanya mereix aquí una breu referència, per recordar novament com es compartien molts trets amb l'Europa del moment. Les exposicions colonials acompanyaven les exposicions universals, i també hi foren presents les exhibicions humanes. El 1887 tingué lloc la "Exposición de Filipinas" a Madrid (1887), sobre Filipines, les Illes Marianes i les Illes Carolines. L'exposició va tenir lloc al Palacio de Velázquez i al Palacio de Cristal del Parque del Retiro. Es va aprofitar el petit llac per exhibir embarcacions i aparells de pesca del pacífic. Al costat dels palaus es van construir reproduccions de vivendes, amb tots els objectes domèstics, i es van fer portar "nadius" (Romero de Tejada, 1992: 50-59). El 1897 Madrid, Barcelona i València van acollir l' "Exposición dels Aixanti", portada pel conservador del Museu d'Història Natural de Bordeus, i conduïda per un empresari francès. A Madrid, l'exposició dels aixanti es va celebrar al Parque del Retiro. L'antropòleg físic Manuel Antón va presenciar fins i tot un part, i va realitzar estudis antropomètrics: "se estudiaron desde el punto de vista antropométrico por Manuel Antón, que también describe un parto que presencié junto a las costumbres que había en torno a él".<sup>4</sup> Es van succeir altres exhibicions com la "Exposición de Madrid de los Esquimales de la Península del Labrador" (1900) o "Senegaleses en el Tibidabo", a Barcelona (1913). I després arribaren les grans exposicions: Exposició Universal de Barcelona (1929), Exposició Iberoamericana de Sevilla (1929), que va acollir pavellons colonials del Marroc i Guinea (Sánchez Gómez, 2006). Els pavellons del Marroc en especial es repetiren en les diferents fires de mostres de Barcelona o València, on viatjarien grups de marroquins. Es tractava sobretot d'estudiants i professors de la "Escuela de Artes Indígenas" creada per Mariano Bertuchi a Tetuán. Al darrera d'aquesta escenografia hi ha encara tota una història per reconstruir a partir d'arxius i història oral, per tal d'entendre la recepció de la societat local i la mateixa experiència dels marroquins.

---

<sup>4</sup> "Noticias sobre los Ashanti", *Actas de la Sociedad Española de Historia Natural*, pp. 214-216 (1897).





“Escola de nens Ashanti”, Parc del Retiro (Madrid, 1897). Font: P. Romero de Tejada (1992) *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*, Madrid: Ministerio de Cultura, p. 53.

Cal remarcar els canvis en aquest tipus d'exhibicions, des de finals del XIX fins després de la Segona Guerra Mundial, que indiquen els canvis en el context polític i els usos de l'alteritat colonial: de dominats i salvatges, separats per tanques i equiparats a animals de zoològic, a súbdits “evolucionats” de l'imperi colonial.<sup>5</sup> Les causes que s'addueixen per explicar aquest canvi són, per una banda, la participació de tropes colonials als conflictes europeus, que obligaren a suavitzar la imatge de l'altre, i per altra banda, la lògica de progrés, per tal de mostrar que la tasca de civilització havia millorat llurs vides.

Finalment, es planteja la pregunta de si aquests espectacles han realment desaparegut. Sobretot perquè van tenir grans efectes postcolonials sobre les formes de presentar l'alteritat, en els nous *tours* turístics de l'exotisme (masai, dogon, “dones jirafa”) i l'oci (Portaventura), i en els abundants estereotips transmesos, sovint confosos sota el pas de les retòriques racialistes al fonamentalisme cultural.

### *Imatges vives*

A més de l'impacte que totes aquestes imatges han tingut sobre el món contemporani ens hem de preguntar sobre la mateixa producció de les imatges com a esdeveniment i com a forma de relació humana. La informació sobre els estudis fotogràfics i els productors d'imatges és prou reveladora en aquest sentit. Així, les persones escollides

---

<sup>5</sup> En alguna d'aquestes exhibicions, com la de Tervuren a Bèlgica, es va arribar a penjar cartells on es llegia: “Prohibit llençar menjar. Els indígenes ja estan alimentats”, documental *Zoos humains* (2002).

per a les sèries de “escenes i tipus” solien pertànyer a l'elit o a l'administració. Però quan es tractava de retratar a dones, “ils sont contraints de recourir aux femmes du peuple, aux paysannes qui ne se voilent pas, aux musiciennes, courtisanes et aux plus infortunées des prostituées” (Mandery, 1995: 295). En alguns casos, aquesta relació ha generat debats entre autors sobre el context de producció de la imatge. En un gran recull de cartes postals de l'Algèria, Alloula (1987) denunciava que es mostressin cossos nusos com a expressió de la violència colonial. Ferrié i Boëtsch (1993) observen, però, que Alloula semblava negar l'existència mateixa de les dones, com si es tractés d'un mer muntatge, enlloc d'analitzar la relació social que mostrava la fotografia: és a dir, l'existència de musulmanes marginals, reclutades de prostíbuls i cafetins, i la seva posterior folklorització. Certament, aquelles postals estaven destinades no tant a dominar la població colonitzada, com a recrear els somnis sexuals del públic europeu.

Aquesta quotidianitat efectiva de la imatge té diverses cares, producte dels usos socials i de les diferents interpretacions. La iconografia també pot provocar enrenous polítics, com mostra l'afer de la imageria religiosa del paper de carta dels soldats marroquins durant la Guerra Civil espanyola. Aquests soldats van començar a enviar cartes, escrites en paper amb estampes catòliques del Sagrat Cor o fotografies de la Verge del Pilar. Quan la censura postal espanyola remarcà aquest fet, s'inicià un impossible exercici de reescriptura de les cartes en un altre paper per part dels censors, que finalment manifestaren als seus comandaments la impossibilitat de portar a terme aquella tasca ingent (Mateo Dieste, 2003: 255).

En definitiva, com hem vist, la iconografia colonial ens permet reconstruir relacions socials i sistemes de classificació naturalistes i racialistes que essencialitzaren “grups humans” sota diverses etiquetes. La transmissió d'imatges creava i recreava una cultura colonial on s'escenificava la normalitat i justícia de la presència europea a les colònies. Al mateix temps es transmetien i s'interioritzaven jerarquies classificatòries de la humanitat, generant l'efecte d'homogeneïtat entre diferents categories (raça, ètnia, nació). Però si la imatge vol fixar la definició de poblacions humanes, el mateix context polític de la imatge es transforma, i la imatge canvia o rep nous significats. Per concloure amb un cas proper, podem recordar el gir experimentat per les imatges dels marroquins a Catalunya. Durant la Guerra Civil, les forces republicanes identifiquen en la seva iconografia als marroquins amb el feixisme, mentre que el règim franquista s'apropiarà d'unes imatges maurofíliques ambivalents; aquesta divisió política de les imatges entre esquerres i dretes s'inverteix a finals del segle XX, amb l'arribada de la immigració marroquina, en una clara contraposició invertida, en uns altres llenguatges polítics i de representació.

## Bibliografia

- ALLOULA, M. (1987) *The Colonial Harem*, Manchester: Manchester University Press.
- ASAD, T. (1991) “Afterword: From the history of colonial anthropology to the anthropology of Western hegemony”, in Stocking, G.W. Jr., *Colonial Situations. Essays on the Conceptualization of Ethnographic Knowledge*, Madison: University of Wisconsin Press.
- ASAD, T. (1973) “Introduction”, in Asad, T. (ed), *Anthropology & the Colonial Encounter*, Londres: Ithaca.
- AA.VV. (2000) *Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos*, Barcelona-Madrid: Lunwig Editores.

- BADOU, G. (2000) "Sur les traces de la Vénus Hottentote", *Gradhiva*, n° 27, pp. 83-87.
- BANCEL, N.; BLANCHARD, P.; BOËTSCH, G.; DEROO, E.; LEMAIRE, S. (2004) *Les zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris: La Découverte.
- BANCEL, N.; BLANCHARD, P.; DELABARRE, F. (1997) *Images d'Empire. 1930-1960. Trente ans de photographies officielles sur l'Afrique Française*, Paris: Editions la Martinière.
- BANCEL, N.; BLANCHARD, P.; GERVEREAU, L. (dirs) (1993) *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1930 à 1962*, Paris: MHC-BDIC.
- BEAUGÉ, G. (1995) "Type d'image et image du type. Photographier les "races" au XIXe siècle", in Blanchard, P.; Bancel, N.; Blanchoin, S.; Boetsch, G.; Gerbeau, H. (eds), *L'autre et Nous. "Scènes et Types"*, Paris: Editorial Achac-Syros, pp. 45-51.
- BLANCHARD, P.; BANCEL, N. (1998) *De l'indigène à l'immigré*, Paris: Gallimard.
- BLANCHARD, P.; BANCEL, N.; BLANCHOIN, S.; BOETSCH, G.; GERBEAU, H. (eds) (1995) *L'autre et Nous. "Scènes et Types"*, Paris: Editorial Achac-Syros.
- BLANCHARD, P.; DÉROO, E.; MANCERON, G. (eds) (2001) *Le Paris noir (1878-1998)*, Paris: Hazan.
- BLANCHARD, P.; DÉROO, E.; EL YAZAMI, D.; FOURNIÉ, P.; MANCERON, G. (eds) (2003) *Le Paris arabe. Deux siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins*, Paris: La Découverte.
- BLANCHARD, P.; DÉROO, E. (eds) (2004) *Le Paris Asie. 150 ans de présence asiatique dans la capitale*, Paris: La Découverte.
- BLANCHARD, P.; BOËTSCH, G. (dirs) (2005) *Marseille, porte sud. Un siècle d'histoire coloniale et d'immigration*, Paris: Jeane Lafitte, La Découverte.
- BOËTSCH, G. (1995) "Anthropologues et "indigènes": mesurer la diversité, montrer l'altérité", in Blanchard, P.; Bancel, N.; Blanchoin, S.; Boetsch, G.; Gerbeau, H. (eds), *L'autre et Nous. "Scènes et Types"*, Paris: Editorial Achac-Syros, pp. 55-60.
- BORGÉ, J.; VIASNOFF, N. (1995) *Archives du Maroc*, Editions Michèle Trinckvel.
- CASTELLI, E. (1998) *Immagini e Colonia*, Montone: Il Tamburo Parlante.
- CENTLIVRES, P.; CENTLIVRES-DEMONT, M. (2006) "The story of a picture. Shiite depictions of Muhammad", *Isim Review*, n° 17, pp. 18-19.
- COMAROFF, J.; COMAROFF, J. (1992) "Ethnography and the historical imagination", *Ethnography and the Historical Imagination*, Boulder and London, Westview Press, pp. 3-48.
- CONTRERAS, J.; TERRADES, I. (1984) "L'exhibició d'aixants de Barcelona de l'any 1897", *L'Avenç*, n° 72, pp. 30-36.
- DRIESSEN, H. (1987) "Images of Spanish Colonialism in the Rif. An Essay in Historical Anthropology and Photography", *Critique of Anthropology*, vol. 7, n° 1, pp. 53-66.
- EDWARDS, E. (ed.) (1992) *Anthropology & Photography. 1860-1920*, New Heaven and London: Yale University Press.
- ELENA, A. (2004) *Romancero marroquí: el cine africanista durante la guerra civil*, Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española.
- (2010) *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Madrid: Edicions Bellaterra.



- FELIPE, H. de (ed) (2007) *Imágenes coloniales de Marruecos en España*, Madrid: Mélanges de la Casa de Velázquez, vol. 37-1.
- FERRIÉ, J.N. ; BOËTSCH, G. (1993) “Contre Alloula: le “harem colonial” revisité”, *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. XXXII, pp. 299-304.
- GARRIGUES, E. (1991) “Le Savoir ethnographique de la photographie”, *L'Ethnographie*, n° 109, pp. 11-54.
- JACQUEMIN, J.P. et ali (1985) *Zaire 1885-1985. Cent ans de regards belges*, Bruxelles: CEC.
- (1991) *Racisme, continent obscur. Clichés, stéréotypes, phantasmes à propos des Noirs dans le royaume de Belgique*, Bruxelles: CEC/Le Noir du Blanc.
- HOLO, Y. (1993) “Jeux et jouets”, in Bancel, N.; Blanchard, P.; Gervereau, L. (dirs.) (1993) *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris: MHC-BDIC, pp. 125-128.
- INIESTA, M. (1994) *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*, Lleida: Pagès Editors.
- JAMIN, J. (1996) “Introduction”, *Michel Leiris. Miroir de l'Afrique*, Paris : Quarto Gallimard.
- LABANCA, N. (1992) *L'Africa in vetrina. Storie dei musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Treviso: Pagus Edizioni.
- LEIRIS, M. (1995) [1950]. *L'ethnologue devant le colonialisme*, Icaria: Barcelona.
- MACKENZIE, J. (1984) *Propaganda and Empire. The manipulation of British Public Opinion, 1880-1960*, Manchester: Manchester University Press.
- MACKENZIE, J. (ed) (1986) *Imperialism and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- MANDERY, G. (1995) “Photographies et cartes postales à Tunis (1881-1914)”, *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris, vol. XXXII, pp.291-298.
- MARTÍN CORRALES, E. (1995) “El cine español y las guerras de Marruecos”, *Hispania*, n° 190, pp. 693-708.
- (2002) *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MARTÍN CORRALES, E. et ali (1999) *Memorias del cine. Melilla, Ceuta y el norte de Marruecos*, Melilla, Ciudad Autónoma de Melilla.
- MARTÍNEZ ANTONIO, F. J. (2009). “Imperio enfermizo. La singular mirada mórbida del primer franquismo en los documentales médicos sobre Marruecos y Guinea”, *Medicina & Historia*, 4, pp. 1-16.
- MASON, P. (2004) “Une troupe d'Onas exhibée au musée du Nord: reconstruction d'un dossier perdu de la police d'étrangers de Bruxelles”, in Bancel, N. et ali, *Les zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris: La Découverte, pp. 245-252.
- MATEO DIESTE, J.L. (1997) *El “moro” entre los primitivos: el caso del Protectorado Español en Marruecos*, Barcelona: Fundación “La Caixa”.
- (2002) “Le retour de l’“indigène”... L’immigration et les paradoxes de la mémoire coloniale en Espagne”, *Migrations-Société*, n° 81-82, pp. 83-95.
- (2003) *La “hermandad” hispano-marroquí. Política y religión bajo el Protectorado español en Marruecos (1912-1956)*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MIYAGI, D.S. (1975) “Spanish Micronesia and the Exposition of 1887”, *Guam Recorder*, vol. 5, n° 2, pp. 31-43.

- Négripub: l'image des Noirs dans la publicité*, Paris: Somogy, 1992.
- NEDERVEEN PIETERSE, J. (1992) *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven-London: Yale University Press.
- NERÍN, G. (1998) *Guinea equatorial. Història en blanc i negre*, Barcelona: Empúries.
- ORTÍN, P.; PEREIRÓ, V. (2006) *Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial*, Barcelona: Altair/WAHF.
- PALMA, S. (1999) *L'Italia coloniale. Storia fotografica della società italiana*, Roma: Editori Reuniti.
- PIETTE, A. (1992) "La photographie comme mode de connaissance anthropologique", *Terrain*, n° 18, pp. 129-136.
- POIGNANT, R. (2004) *Professional savages. Captives lives and western spectacle*, New Haven, London: Yale University Press.
- PROCHASKA, D. (1990) "The Archive of Algérie imaginaire", *History and Anthropology*, vol. IV, pp. 373-420.
- ROMERO DE TEJADA, P. (1992) *Un templo a la ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, L. (2006) "África en Sevilla: la exhibición colonial de la Exposición iberoamericana de 1929", *Hispania. Revista española de historia*, vol. LXVI, n° 224, pp. 1045-1082.
- SLAOUI, A. (1997) *L'affiche orientaliste*, Casablanca: Malika Éditions.
- THOMAS, N. (1994) *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*, Cambridge: Polity Press.
- ZWEERS, L. (1996) *Standplaats in de tropen. Missie, zending en ontwikkelingshulp in beeld*, Zutphen: Walburg Press.